

## *L'empire familial* de François Rioux

Valérie Mailhot

---

Number 269, Summer 2019

Êtes-vous sérieux? Postures ironiques et usages du trivial

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91319ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Mailhot, V. (2019). Review of [*L'empire familial* de François Rioux]. *Spirale*, (269), 19–21.

# Le poète maudit du XXI<sup>e</sup> siècle

*L'empire familial*, troisième recueil de François Rioux après *Soleils suspendus* (2010) et *Poissons volants* (2014), pose la question de la spécificité de la parole poétique dans le régime hypermédiatique contemporain, c'est-à-dire dans un espace saturé par les discours et les images. Au cœur de ce bruit ambiant – familial et incessant – intervient le sujet lyrique, le « je » de l'énonciation poétique, dont on apprend rapidement qu'il s'adonne à l'écriture de la poésie. La mise en scène de soi s'accompagne dans le recueil d'une autoréflexivité souvent ironique, qui a pour fonction d'interroger le rôle que peut jouer le poète dans une société soumise à une concurrence discursive généralisée, une société où, comme l'écrit Rioux, « *tout le monde aurait voulu être un artiste* ».

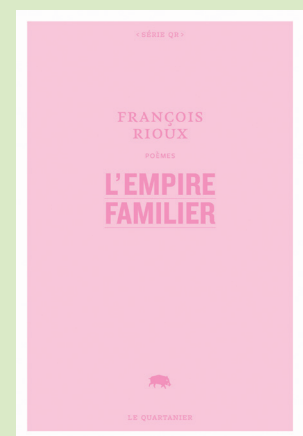
*L'empire familial* est un recueil de la multiplicité des voix, comme l'annonce le premier poème, « *Après le gris* », où le sujet lyrique est présenté par le biais d'un syntagme particulièrement significatif : « *j'étais mouche folle dans la foule mouche* », écrit Rioux, synthétisant dans une habile contrepèterie le projet fondamental de son recueil. Dans *L'empire familial*, le poète fait en effet son miel de tout le bruit qu'émet la société contemporaine : fragments de conversations, paroles de chansons et autres bribes de langage glanées ici et là au hasard des déambulations du « je » poétique dans sa ville, Montréal, s'infiltrent, se répandent dans le recueil comme un « *cancer* », mot qui apparaît également dans « *Après le gris* ». Ça parle, ça bavarde, chez Rioux, qui n'hésite pas à recourir à toutes les modalités de l'oralité pour donner de la texture aux voix de cette « *foule mouche* ». Jurons, québécoïsmes, anglicismes et autres tournures orales rythment les poèmes : dans « *Mercur* », par exemple, le sujet lyrique, ici figuré par le « tu » de l'adresse à soi-même, se trouve assailli par une litanie de questions : « *tu rejoins des gens qui parlent pendant des heures / on pose des questions pour faire la conversation / tu veux-tu des enfants je sais pas / pour qui tu vas voter qu'est-ce tu vas faire* ». En dépit de son exaspération, le poète ne peut se soustraire au bourdonnement incessant du monde, qui finit toujours par le rejoindre, même si, le vendredi soir venu, il « *éteint l'ordinateur les lumières le four* » pour observer, tel un Nelligan revenu d'outre-tombe, « *la neige neiger* ».

---

## L'EMPIRE FAMILIER

**FRANÇOIS RIOUX**

Le Quartanier, 2018, 98 p.



Deux discours véhiculant des visions opposées du monde traversent *L'empire familial*. D'un côté se fait entendre une voix inquiète, parfois catastrophiste, devant l'état actuel du monde et son avenir, voix à laquelle vient en répondre une autre, résolument optimiste celle-là, qui fait du *topos* du *carpe diem* son leitmotiv quotidien. Le premier de ces discours est fondé sur l'idée d'une dégradation généralisée du monde, qui fait écho au vers de Baudelaire, «*l'empire familial des ténèbres futures*», duquel est extrait le titre du recueil de Rioux. Or, ces «*ténèbres futures*» sont dans le recueil déjà arrivées, et elles prennent la forme de la pollution, de la violence et de la mort, menaces qui pèsent sur un corps social mal en point. «*Tout est toxique*» martèle par exemple une voix impersonnelle dans le deuxième poème de *L'empire familial*, «*L'odeur sucrée du plastique qui brûle*», tandis que plus loin dans le recueil, ce sont plutôt «*l'anévrisme les bacilles la faillite [qui] guettent / les corps*». Se superposent à ces voix soucieuses, angoissées, celles qui se consacrent plutôt à jouir de tout ce dont il est possible de jouir, dimension thématisée dans le recueil par le motif de la consommation. Corps, objets et nourriture sont joyeusement dévorés, comme dans le poème «*Manger*», où Rioux écrit non sans ironie que «*[l]a vraie messe c'est déjeuner / terrestre eucharistie de l'omelette*». S'entrechoquant dans le recueil, ces deux visions du monde mettent en jeu des rapports au temps antagonistes : la première est animée par un vif souci relativement à l'avenir alors que la seconde se replie entièrement dans le présent le plus immédiat. Le dialogisme illustre ici la dichotomie, la dissociation profonde d'une société dont une portion se réfugie dans la sphère des arts de faire et des techniques de soi – on cultive son bonheur quotidien et sa paix intérieure en buvant du «*café bio*» – pendant qu'une autre, trop consciente que dehors «*la guerre continue*», descend dans la rue, à la «*manif*», affronter la «*matraque*» des policiers.

La polyphonie n'a pas uniquement pour fonction, dans *L'empire familial*, de montrer la cohabitation chaotique de ces discours dans l'espace contemporain. Par la forme particulière qu'elle emprunte, soit le discours direct libre, elle révèle également le processus d'incorporation et de rejet de ces fragments de langage par le sujet lyrique. L'absence de toute marque typographique comme les guillemets ou les incises brouille en effet les frontières entre discours cité (celui de la «*foule moche*») et discours citant (celui du poète). Cette forme manifeste l'appartenance de ce dernier au corps social tout en lui permettant d'en dépendre sa parole, de se singulariser au sein même de la foule. La rumeur de celle-ci est en effet absorbée et rejouée dans le recueil par le poète qui la subvertit, souvent par des figures

d'insistance et d'exagération, comme dans «*Mardi prochain*», où l'énoncé «*on ne peut pas tout garder*», qui évoque le prêche d'une Marie Kondo sur le désencombrement, est remotivé ironiquement par l'accumulation qui le suit : «*On ne peut pas tout garder / bibelots obscurs patentes à gosses / dessins d'enfants tasses à logo carnets / d'adresses échanciers livres écornés / licornes de poche au fond du bac / tout sera noyé dans la bière flate*».

Est-ce à dire que toute affirmation est susceptible d'être tournée en dérision, que tout discours peut être retourné contre lui-même et mis à mal par l'ironie ? Oui, semble dire *L'empire familial*, mais ce n'est là qu'une partie de la réponse qu'offre le recueil. Si les poèmes ne s'en tenaient qu'à montrer le potentiel ridicule de tout énoncé, on pourrait soutenir que Rioux souscrit à une vision postmoderne du monde, au sein de laquelle l'ironie soulignerait l'absurdité du monde contemporain et témoignerait de l'abandon, comme l'écrit Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*, de «*la quête d'un paradis*» au profit d'une acceptation du «*monde dans tout son désordre*». Or, l'ironie postmoderne, qui place son énonciateur dans la position de celui qui met à distance le monde pour le critiquer et qui renonce à toute transcendance, apparaît chez Rioux comme une rhétorique usée, une rhétorique que le poète a intégrée, mais dont il tente de dégager sa voix.

C'est en effet ainsi qu'il faut comprendre le fait que la représentation de soi soit également soumise dans *L'empire familial* au régime de l'absorption et du rejet ironique. Les nombreux clichés et les lieux communs associés à la figure du poète maudit font en effet l'objet d'un réinvestissement ludique et critique dans le recueil. Le travail sur les lieux communs associés à cette représentation particulière de la subjectivité moderne permet à Rioux de faire siens certains des affects qui lui sont liés, tout en montrant qu'il sait bien qu'il serait naïvement anachronique de se réclamer pour ainsi dire sincèrement de cette posture. Rioux s'approprie notamment le *topos* de l'ivresse de l'écrivain, et ce, dès les premiers vers du recueil : «*Et puis on dégrise / on s'agrippe au matin / c'est une vie plus facile que d'autres*». Le sujet collectif «*on*» est saisi au moment précis où les effets de l'alcool commencent à se dissiper, le poète endossant ainsi le thème des paradis artificiels tout en montrant l'usure. Dans *L'empire familial*, le sujet lyrique s'abreuve en effet au «*vin cheap*» et à la «*bière aux BPC*», mais l'alcool ne permet plus, comme chez le Baudelaire du «*Vin des amants*», l'échappée vers «*un ciel féérique et divin*». L'alcool permet tout au plus de soulager ponctuellement les «*crise[s] de sérieux*» d'un individu qui se dit «*seul et triste et cliché / dans le luxe des souffrances familiales*». Les clichés liés à la figure du poète maudit fonctionnent ainsi

[...] l'ironie postmoderne [...] apparaît chez Rioux comme une rhétorique usée, une rhétorique que le poète a intégrée, mais dont il tente de dégager sa voix.

comme un répertoire de tropes qui sont performés sur la scène du poème, comme autant de masques qui sont reconnus comme tels par l'ironie, mais qui permettent malgré tout à l'émotion, à l'affect, de passer dans le recueil : le « je » avoue un certain malaise existentiel, tout en montrant à quel point il est ardu de faire l'économie du cliché et, surtout, de l'ironie, dans l'expression de l'émotion.

C'est dans ce contexte que prend tout son sens la scène d'énonciation instaurée dans le premier poème du recueil, au sein duquel le vers « *on va se dire ce qu'on ne dit jamais* » transforme le livre en un espace d'aveux. Le texte aménage une zone à l'abri de la rumeur ambiante et instaure un dialogue entre deux instances énonciatives réunies dans le « on », soit le « je » et le « tu », qui recouvrent ici la figure du poète et du lecteur (fictif). Ce dernier est appelé à la confiance, et même si le lecteur réel ne peut évidemment pas participer au poème, il n'en reste pas moins qu'en employant cette configuration particulière, Rioux fait en sorte que l'aveu, l'expression de l'affect, devient le fait aussi bien du poète que du lecteur. Le solipsisme est ainsi formellement évacué de l'horizon du poème et la parole cesse d'être la prérogative du « je » lyrique. Avec ce dispositif de l'aveu, Rioux exprime la volonté de faire du poème un lieu de partage, idée reprise plus loin dans le recueil par la métaphore du poète-boulangier : « *et le soir enfin tu appelles le calme / tu pétris la lumière / les manches retroussées tu cuis du pain / pour ceux qui en veulent pour ceux qui ont faim* ». Le travail sur le cliché, dans *L'empire familial*, ne concerne pas que l'aspect thématique du texte : le réinvestissement ironique touche aussi la forme du poème, qui est structuré par une variété de répétitions stylistiques allant de la reprise de syntagmes (« *pour ceux qui* ») à l'allitération et à l'assonance, en passant par la rime (« *pain / faim* »). Parfois volontairement peu subtils, les jeux prosodiques auxquels se livre Rioux constituent autant de clins d'œil à une certaine tradition poétique, celle de la versification, qui signalent, une fois de plus, la difficulté de dégager sa voix de celle des autres.

En mettant en scène formellement et thématiquement une quête de fraternité, *L'empire familial* en vient à s'apparenter aux œuvres littéraires, surtout américaines, appartenant au courant de la « nouvelle sincérité » (*New Sincerity*), qui s'est attaché, avec David Foster Wallace notamment, à imaginer des formes d'énonciation qui déjouent la posture de l'ironiste postmoderne sans pour autant réactiver une conception moderne de la subjectivité comme conscience individuelle « authentique ». Chez Rioux, la sincérité advient moins dans ce qui est dit – le travail sur la polyphonie ainsi que la répétition thématique et formelle exhibent l'impossibilité de prétendre à une parole et à une identité authentiques – que dans la mise en scène d'une subjectivité qui se débat avec divers modes d'appréhension du monde, combat qui constitue lui-même l'enjeu du poème. *L'empire familial* expose l'effort, toujours à recommencer, d'un sujet qui cherche à faire du poème un espace d'aveux, un lieu de convergence « *pour ceux qui en veulent pour ceux qui ont faim* », et c'est peut-être dans l'abandon d'un Idéal issu du XIX<sup>e</sup> siècle qui fait du poète une figure à part, exemplaire, que le poème tend vers la sincérité. Ni Icare ni albatros, le « je » lyrique se mue en effet finalement en un oiseau commun, oiseau qui rejoint ses semblables, ses contemporains, lorsqu'il avoue « *traverse[t] la même nuit que tout le monde / avec juste assez de plumes pour ne pas [s]'écraser* ».